
LA CRISIS DEL REALISMO ILUSIONISTA EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA*

Óscar CORNAGO BERNAL
(*Instituto de Filología - C.S.I.C.*)

La década de los sesenta compartió con las vanguardias históricas una tendencia fundamental: el rechazo al realismo imitativo. Tanto en literatura como en teatro, el arte, consciente de su condición de maquinaria formal de creación de significados y consagrado a la experimentación con el mundo de las formas, buscó nuevos modos de comunicación estética, lenguajes distintos que, libres de la mimesis verista de la realidad, adquiriesen una desconocida libertad, tanto para el artista en el proceso de producción como para el receptor en el acto de la lectura. Modernismo, simbolismo, expresionismo o surrealismo fueron algunos de los movimientos que canalizaron la búsqueda de nuevos acercamientos a la realidad. Desde la escena de la primera mitad del siglo XX, Gordon Craig, Lugné-Poe, Paul Fort, Adolphe Appia, Georg Fuchs, Meyerhold, Jacques Copeau o Antonin Artaud, a partir de una renovada concepción de la creación teatral, experimentaron con otras formas de expresión que alcanzasen un tipo de comunicación que escapaba a la poética del realismo decimonónico [Mignon, 1978, 1986; Brauneck, 1988, 1993; Oliva y Torres Monreal, 1990].

La evolución artística en España describía un trazado paralelo [Berenguer, 1980; Dougherty y Vilches, 1990; Riesgo-Demange, 1993; Vilches y Dougherty, 1997],

* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación «Teatro y sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936» (PB95-0132), dirigido por M^a. Francisca Vilches de Frutos (CSIC) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley) y financiado por el Ministerio de Educación y Cultura (Dirección General de Enseñanza Superior).

compartiendo, en los ambientes más rupturistas y aún en la escena comercial, un rechazo general por las limitaciones que imponía el realismo costumbrista imperante. De esta suerte, se experimentó una fuerte tendencia hacia formas simbolistas, expresionistas o surrealistas como la belleza apolínea de los mundos míticos del primer Valle-Inclán, la deformación del esperpento posterior, el surrealismo de *Azorín*, García Lorca o Bergamín, el *astrakán* de Muñoz Seca, la tragedia grotesca de Arniches, y, en general, la proliferación de la artificiosidad farsesca y de la expresión de mundos interiores, hasta entonces vedados para la escena. Las principales voces de la vanguardia se alzaron contra una concepción de la creación artística limitada al reflejo de la realidad más superficial y cotidiana y en defensa de los derechos del objeto artístico como construcción artificial y artificiosa. Así, por ejemplo, José Bergamín, con motivo de la visita a Madrid de la Cia. Pitoeff, caracterizaba la esencia de la teatralidad por la aceptación del puro artificio, del teatro como mero engaño:

El teatro es verdad siempre que quiere ser mentira; siempre que quiere parecer; ser lo que parece y nada más que eso, ficción pura; voluntad de mentir, voluntad de representación; de apariencia artística, de pura forma; por eso, en el teatro hay que fiarse solamente de las apariencias porque las apariencias, en el teatro, no engañan jamás.¹

Igualmente, Cipriano de Rivas Cherif justificaba su montaje de *Orfeo*, de Jean Cocteau, al frente del grupo Caracol, apelando a la necesidad de «dignificación del *juego* escénico. Tal es el sentido de la obra teatral de Cocteau y la intención que me guía». De este modo, presentaba su propuesta teatral como una «*purificación* del teatro, su reintegración, en efecto, al concepto primitivo de *pura diversión*».² Al mismo tiempo, una visión más compleja y menos lineal de la realidad, obligaba al arte a recurrir a nuevos códigos que pudiesen de manifiesto otros aspectos de esta. De ahí, que uno de los directores más destacados del momento, Gregorio Martínez Sierra, protestase contra una concepción excesivamente reducida de la creación teatral: «¿Por qué y desde cuándo ha de estar el arte dramático sentenciado a no ser sino vil copia del tedio acostumbrado y embustero de la vida corriente?».³

El discurso teatral de los años sesenta retomó como punto de partida una decidida voluntad de transgredir los límites formales, bien del realismo costumbrista, a menudo con una fuerte impronta sainetesca, bien del realismo naturalista, de tintes más

¹ Bergamín [15.2.1927]

² Rivas Cherif [13.12.1928]

³ Rodríguez León [4.2.1930]

descarnados. El movimiento realista gestado a lo largo de los años cincuenta,⁴ la proliferación de puestas en escena del drama realista estadounidense⁵ y el fuerte impacto de la corriente británica *angry young men*,⁶ convertidos en ejes centrales en el panorama de renovación teatral de los últimos años cincuenta y primeros sesenta, son indicios determinantes de la importancia que el realismo social, de fuerte tono humanista, había adquirido en el mundo occidental. A diferencia del fenómeno de las vanguardias históricas, cuyo rechazo al realismo condujo a un experimentalismo radical caracterizado, en algunos casos, por una acentuada artificiosidad voluntariamente

⁴ Como hitos de la nueva sensibilidad testimonial y social frente a la realidad pueden citarse los estrenos en Teatros Nacionales de dos obras de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, dirigida en el Español por Cayetano Luca de Tena en 1949, y *Hoy es fiesta*, llevada por Claudio de la Torre al María Guerrero en 1956. En narrativa, Aldecoa, a partir de 1953, publicaba sus mejores cuentos en una línea más objetivista. En 1954, Jesús Fernández Santos sacaba a la luz *Los bravos*, inicio del realismo social en novela; un año más tarde Sánchez Ferlosio escribía *El Jarama*, y, ya en 1959, Luis Goytisolo publicaba *Las afueras*. En lo que respecta al cine, hay que destacar la influencia del movimiento neorrealista italiano. En España, Juan Antonio Bardem dirigía *Muerte de un ciclista* en 1955 y, dos años más tarde, Antonio Saura filmaba el documental *Cuenca* [Català, jul. 1995].

⁵ Como datos relevantes de su repercusión, cabe señalar el mítico montaje de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, con el que José Tamayo abría y cerraba la década de los sesenta (estrenado el 10 de enero de 1951 en el Teatro de la Comedia y repuesta el 3 de abril de 1959 ya en el Teatro Español). Años después recordaría Alfonso Sastre la impresión que causó esta obra en aquellos que estaban entonces buscando un nuevo teatro: «Recuerdo que la representación de *Muerte de un viajante* me gustó mucho. Fue como una confirmación de que yo estaba en un buen camino. Esto es justamente —me dije— el teatro social que nosotros queremos hacer» [Caudet (entr.), 1984, 32]. Junto al director valenciano al frente de la Cía. Lope de Vega, hay que destacar los notables trabajos de las promesas más jóvenes del teatro español de estos años, como la dirección de José Luis Alonso de *La gata sobre el tejado de zinc*, de Tennessee Williams, en el Teatro Eslava, o la de Armando Moreno con una jovencísima Nuria Espert como protagonista interpretando *Annie Christie*, de Eugene O'Neill, en el Infanta Isabel, ambos en 1959. Esta misma pareja volvía en 1962 con *El deseo bajo los olmos*, también de Williams. Igualmente, hay que destacar durante la temporada 1960-1961, entre otros montajes, los trabajos de dirección de Alberto González Vergel de *Un tranvía llamado deseo*, en el Reina Victoria, y de *Un largo viaje hacia la noche*, de O'Neill, en el Lara, de O'Neill. La temporada siguiente, Luis Escobar dirigió en el Eslava *Dulce pájaro de juventud*, de Williams.

⁶ *Sabor a miel*, «opera prima» de Shelagh Delaney, publicada en *Primer Acto* en noviembre de 1960, fue el texto revelación de este movimiento. Dido Pequeño Teatro, bajo la dirección de Miguel Narros, la llevaba al María Guerrero un año más tarde y en Barcelona abría el concurso del TEU de Cataluña y Baleares. *Mirando hacia atrás con ira*, de John Osborne, o la trilogía de Arnold Wesker (*Chicken soup with barley*, *Roots* y *I'm talking about Jerusalem*) se convirtieron igualmente en puntos de referencia imprescindibles del realismo social en teatro.

buscada, la superación de la mimesis ilusionista de los años sesenta no llevó aparejada la negación del realismo, sino que, al contrario, a partir de un nuevo concepto evolucionado, se intentó llegar a una nueva formulación abierta y flexible de este movimiento. El lugar central que el realismo ocupó en el discurso estético de este período es la prueba evidente de que no se trataba de renunciar a esta corriente, sino, exclusivamente, a una determinada lectura y formalización de fuerte ascendencia mimética con la que se había identificado y reducido dicha poética.

La creación en 1960 del Grupo de Teatro Realista (GTR) por Alfonso Sastre y José María de Quinto —a pesar de su corta temporada en el Teatro Recoletos— fue un significativo indicio de la crisis de la concepción verista del realismo. Esta empresa surgió como respuesta a los signos de envejecimiento de los lenguajes predominantes en la escena, con el fin de ofrecer un nuevo teatro a todos aquellos públicos desorientados que buscaban una expresión más afín a aquellos tiempos. Se partió de una concepción amplia de realismo que admitiese diferentes dramaturgias superadoras de los planteamientos del realismo costumbrista o del ilusionismo burgués. El GTR nació con un espíritu de investigación escénica como modo de abordar la creación teatral, con el objetivo, a largo plazo, de llegar a formar un centro de formación teatral de marcado carácter renovador,⁷ que Sastre y Quinto [set.-oct. 1960] definirían en los siguientes términos:

Las líneas generales de nuestro trabajo serán: una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas dramáticas, sobre la base del repertorio mundial. En esta línea [...] nuestro entendimiento del realismo es, en principio, muy amplio y de ningún modo el G.T.R. es una llamada al naturalismo, aunque no desdeñemos hacer experiencias de esta forma artística.

No obstante, el entendimiento del realismo como una estética flexible, abierta a la experimentación, que permitiese un análisis complejo del hombre en su contexto social y metafísico no era la concepción más extendida del realismo verista. Así refería Sastre, décadas más tarde, su experiencia con este grupo: «Cuando dijimos, en 1961, al crear el Grupo de Teatro Realista, que hay que hacer un teatro realista, los autores nos empezaron a mandar textos de tipo sainetesco-naturalista. Yo decía: “¡Es que no es eso!”

⁷ La organización de los núcleos de renovación teatral en centros de formación, investigación, *workshop* o laboratorios fue un rasgo que caracterizó, ya desde las primeras décadas del siglo XX, la evolución del teatro contemporáneo en el mundo occidental. La proliferación de estos centros testimoniaba el deseo de enfrentarse con la creación teatral de forma seria, sistemática y —en términos brechtianos— «científica», aproximación que apuntaba a una nueva concepción del fenómeno escénico. El teatro dejaba de ser resultado de un solo creador, del trabajo improvisado de un «genio» o de un «artista» en el sentido romántico del término—, para convertirse en una labor dialéctica y progresiva de trabajo en equipo.

Había una mala comprensión del concepto de realismo» [Caudet (entr.), 1984, 45]. Entre las teorías adoptadas por este colectivo como principios para la investigación sobre un concepto evolucionado de realismo se encontraba, pues, la crítica al naturalismo como forma contraria a lo que se consideraba un lenguaje realista «óptimo», más complejo y polimórfico.⁸

Los montajes del GTR fueron significativos del intento de evolucionar del realismo ilusionista hacia nuevas formulaciones. Entre las tres obras que se montaron en la única temporada de supervivencia (1961-1962), *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, *El tintero*, de Carlos Muñiz, y *En la red*, de Alfonso Sastre, fue la obra de Muñiz la que más repercusión alcanzó en cuanto a renovación de los lenguajes realistas: «*El tintero* ha propuesto, verdaderamente, la posibilidad actual de un cierto realismo expresionista, de un neo-expresionismo que signifique una corrección crítica con relación al expresionismo propiamente dicho, considerando como tal el expresionismo alemán del tiempo de entreguerras» [Sastre, feb. 1961, 3]. Sastre ofreció la propuesta dramática como la posibilidad para una moderna tragicomedia española que recogiese la herencia de Quevedo y la picaresca española y entroncase al mismo tiempo con Kafka o el Charlot de *La quimera del oro*. Se trataba de un realismo expresionista de raíz española que superase las limitaciones, por un lado, del costumbrismo naturalista dominante en el teatro español contemporáneo, por otro, del expresionismo alemán, de carácter abstracto e introvertido. Citando a Lotte H. Eisner en su libro *La pantalla poética*, el dramaturgo [feb. 1961] resumía las ventajas del realismo expresionista con respecto a otras estéticas coetáneas en la escena española que llegaban a difuminar la realidad, como el impresionismo, o a limitarse a su reflejo más externo, como el naturalismo:

El expresionismo se alza contra el «desmenuzamiento atómico» del impresionismo, que refleja los tornasolados equívocos de la naturaleza, su inquietante diversidad, sus efímeros matices, y lucha al mismo tiempo contra la calcomanía burguesa del naturalismo y la finalidad mezquina que este persigue: fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana [4].

Frente a la corriente ilusionista, el mismo texto de Muñiz venía marcado por una fuerte teatralidad que reclamaba el carácter ficticio del objeto artístico. Su autor [feb.-

⁸ «El naturalismo siempre me ha parecido ser el enemigo del realismo. Pero siempre ha existido una confusión. Nosotros, cuando hicimos el GTR, tuvimos un problema. Fue el que se nos planteó cuando Lauro Olmo nos presentó el texto de *La camisa*. Nos propuso su estreno y justamente es uno de los textos que rechazamos porque nos parecía que sería subrayar un error, es decir, la confusión entre realismo y naturalismo. Si nosotros en el Grupo de Teatro Realista estrenábamos *La camisa* parecía que habíamos llegado al final del experimento y que aceptábamos que el naturalismo era una *expresión óptima* del realismo. Y como *no era eso* y como además uno de los pocos preconceptos que teníamos *era rechazar el naturalismo*, ese texto no lo aceptamos y Lauro Olmo lo estrenó con otro grupo» [66].

mar. 1964] descubrió en la fórmula de realismo expresionista de Friedrieich Dürrenmatt la posibilidad de un teatro diferente que renovase la escena española —«La forma teatral de Dürrenmatt me pareció desde el primer contacto que tuve con su obra, como un fresco aliento que acaso podría llegar a conseguir la renovación del teatro»[44]—, aunque rechazase el fondo pesimista del dramaturgo suizo. Muñiz se vio atraído por la libertad formal de este teatro de corte expresionista. Su sentido del caos y del desorden contrastaba con los estrechos márgenes formales del teatro español contemporáneo, al servicio del reflejo imitativo de la realidad.

La obra fue dirigida por Julio Diamante en el Teatro Recoletos el 15 de febrero de 1961. La dirección se propuso una ruptura con el teatro comercial al uso por medio de las formas expresionistas, sin recurrir a las vanguardias del teatro del absurdo, rechazadas por su desvinculación con la circunstancia social. Al igual que Sastre, Diamante [feb. 1961] también expuso las ventajas, frente al costumbrismo, de esta vertiente del realismo, más comprometida con la comunicación de una visión crítica y honda que con el fiel reflejo de las apariencias:

Es curioso observar la frecuencia con que los artistas de tendencia expresionista han sido representantes de un auténtico sentido realista, vinculándose estrechamente al medio en que vivieron, mientras otros, que levantaban pomposamente la enseña del realismo, no consiguieron más que presentar aquellos aspectos de la realidad más pobres, más esquemáticos, más desprovistos de significado [9].

La escenografía, de José Paredes Jardiel, partía de la usual distribución del espacio en los escenarios realistas —diferentes estancias en las que se desarrollaban acciones simultáneas y espacios exteriores comunes—, pero todo ello filtrado estéticamente a través del expresionismo. Se intensificó la expresividad de los objetos reduciendo su número y utilizando muchos de ellos de manera polivalente, con diferentes fines a lo largo de la obra. Se buscó la yuxtaposición de forma alógica de unos y otros. La escena presentaba tres decorados, de derecha a izquierda: la habitación de Crook, el despacho de Livi y el despacho del primero. Estos últimos, del reverso, se transformaban en el despacho del negociante y el del director. Los cambios de decorados se realizaron mediante oscuros. El ritmo escénico mantuvo también el carácter fragmentario propio del expresionismo. En la segunda parte, la habitación de Crook se había transformado en su casa del campo y un banco y un arbolito simbolizaban el parque. Para el acto final se dejó la escena desnuda, salvo las estructuras de los bastidores pintados de negro. Del techo colgaba un disco de señales férreas con pintura fosforescente que remitía a la vía del tren donde se desarrollaba el último cuadro. Para las acciones en la oficina se buscó un ritmo rápido y nervioso expresado a través de la música, movimientos acelerados y caras verdosas o amarillentas para los empleados. El personaje del Director, a la vista del público, se convertía en el Negociante al compás de una cancioncilla frívola. Alternando con la música, una melodía lenta y obsesiva, como *Epistrophy*, de Thelonius

Monk, o *Monotony*, de Stan Kenton, expresaba el progresivo estado de agobio y desesperación del protagonista. La iluminación recurrió a violentos contrastes, iluminando la escena por campos. Se evitó la interpretación naturalista en pro de una gesticulación exagerada, movimientos deformes y voces distorsionadas.

El proceso de crisis de la estética teatral realista según la concepción desarrollada durante los años cincuenta y criticada por el GTR se fue acentuando en el panorama teatral español a medida que transcurrían los años sesenta. La investigación en los métodos interpretativos stanislavskianos introducidos en España por William Layton a través del Teatro Escuela de Madrid (TEM), fundado en 1960, evolucionaría, ya a finales de esta década, hacia propuestas más rupturistas, algunas de corte growtoskiano, protagonizadas entre otros por el Teatro Experimental Independiente (TEI), formado tras la disolución del TEM. Al mismo tiempo, la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, bajo la dirección de Ricard Salvat [1971], comenzó a desarrollar, ya desde sus inicios también en 1960, un sistema teatral y un estilo fuertemente entroncados con la teoría épica, cuyos primeros exponentes fueron la dramatización de diversos poemarios, como *La pell de brau* (1960) y *La gent de Sinera* (1963), de Salvador Espriu, o *Poesia y realidad. 20 años de poesia española* (1962), sobre la antología de Castellet. En la segunda mitad de esta década irrumpiría en escena el teatro ritual y comenzaría el desarrollo de unos lenguajes que partían de la negación radical de la mimesis realista, como los espectáculos Cátaro, de Alberto Miralles, las producciones del Grup d'Estudis Teatrals d'Horta, bajo la dirección de Josep Montanyès, los trabajos de Renzo Casali, el teatro ritual andaluz de Alfonso Jiménez Romero [1996] o La Cuadra, de Salvador Tàvora.

El estreno de algunas de las obras señeras del drama social español en la segunda mitad de esta década puso de manifiesto el contraste entre este lenguaje escénico y las nuevas direcciones apuntadas por la escena más innovadora. En 1966, por ejemplo, Diego Serrano llevó al Teatro Arniches *El precio de los sueños*, obra significativa del realismo de la primera época de Carlos Muñiz [Zeller, 1976; Torres Nebrera, 1986], galardonada con el Premio Arniches en 1958. El director recurrió a este texto en un momento en el que estas producciones ya habían perdido parte del poder crítico que tuvieron en los años de su escritura, lo cual explicaba las esporádicas puestas en escena en teatros plenamente comerciales de obras tanto de Muñiz o de Olmo, como de autores realistas extranjeros como Wesker, con la esperanza de atraer la atención del gran público. El experimento de Serrano, realizado con el fin de cubrir unas fechas vacías en torno a la Semana Santa, no funcionó y el montaje apenas se mantuvo 13 días [Cuesta, 1988]. Monléon [1966] se refirió a la progresiva falta de vigencia de esta estética, así como de sus planteamientos temáticos. Tan solo ocho años más tarde, el texto había perdido su capacidad de reflejar e interesar a una sociedad que evolucionaba con rapidez. Desde *Primer Acto*, se demandaron unos planteamientos dramáticos y escénicos más entroncados con la complejidad y el espíritu rupturista que vivía la sociedad europea:

Quizá valga esto como expresión de un modo de entender el teatro de denuncia y el realismo

que ha sido característico de una larga etapa escénica española y que ahora urge desmontar. No porque sea malo o bueno, sino porque hoy, a niveles de nuestra situación histórica y de la marcha de nuestro teatro, resulta peligrosamente ingenuo [49].

La concepción mimética de la creación teatral se ponía en entredicho con la aparición de nuevos modos de crear y concebir el fenómeno escénico que denunciaba el estancamiento de las formas realistas de los años cincuenta. Lauro Olmo abría la temporada 1968-1969 con el estreno de *English spoken*, cuyos rasgos dramáticos quedaban claramente aislados y definidos en contraste con otros lenguajes teatrales contemporáneos. José Osuna repuso *Historia de una escalera*, con escenografía y figurines de Manuel Mampaso, en el Teatro Marquina, obra que permaneció en escena desde el 30 de marzo hasta el 9 de junio. Por su parte, Rodríguez Méndez, tras el estreno en 1966 de *El vano ayer* y *El ghetto*, entraba en un largo período de ausencia de los principales foros de creación teatral del país. Al mismo tiempo, Buero Vallejo proponía en *El tragaluz* nuevas formulaciones del realismo social a través de técnicas de distanciación que remitían al teatro épico en boga durante estos años, adscribiéndose así al deseo común por experimentar con nuevos códigos escénicos. El texto fue montado por José Osuna en el Bellas Artes, donde se mantuvo toda la temporada 1967-1968. Estos hechos volvieron a revitalizar, todavía en 1968, la polémica en torno al realismo teatral, tema que había llenado páginas de revistas, tertulias y mesas redondas durante la primera mitad de los años sesenta.

Primer Acto, órgano de expresión de los principales discursos que vertebraban el teatro español del momento, ante las continuas acusaciones de extranjerizante que recibió la revista por parte de los representantes más destacados del drama realista, se vio en la necesidad de aclarar sus nuevos planteamientos de carácter más experimental y formalistas:

Hemos sido «realistas» cuando, frente al evasiónismo y abstracción del teatro pequeño burgués español, convenía repetir que la realidad estaba ahí, y que era en ella donde había que buscar los conflictos, [...]. Cuando, con el tiempo hemos considerado que esta «petición» de realismo era ya común a toda una generación, nos ha parecido que había llegado la hora de enriquecer el concepto, de seguir trabajando a partir de un principio que habrá pasado a ser implícito y que, por tanto, no había por qué seguir manteniendo como la materia explícita de nuestros textos [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 11].

La lucha por un teatro que hablase de la realidad española contemporánea ya estaba ganada. La renovación temática que ejercieron estos autores fue un motor de evolución durante unos años, después de los cuales, se hacía necesario evolucionar hacia planteamientos estéticos de carácter más formal. Hacia 1968 parecía ya evidente que la dramaturgia realista nacida como respuesta a expresiones artísticas acomodaticias de carácter burgués no eran, en realidad, tan opuestas a la estética del ilusionismo burgués:

Hemos considerado que a fuerza de hablar de ética y de moral, a fuerza de ser antípodas intelectuales de un modo tradicional y conservador de entender el teatro, corríamos el riesgo de convertirnos en la «otra cara» de una misma moneda. A la ignorancia de un teatro de la derecha nos ha parecido que no era cosa de oponer un teatro de la izquierda ignorante. Creer, como todos hemos creído, que hacer una obra como las del señor X, pero cambiando el signo ideológico, era ya hacer un teatro nuevo, es una ingenuidad [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 12].

A partir de la necesidad de renovar, no ya los temas del teatro español, sino sus formas de expresión escénica, *Primer Acto* justificaba su creciente atención hacia los nuevos movimientos vanguardistas que habían ido consolidándose en el mundo occidental, desde el teatro épico hasta el teatro ritual, ya que en ellos podían encontrarse lenguajes válidos para romper con los esquemas tradicionales de la escena española.

A medida que evolucionaba el nivel de riesgo y experimentalismo de la escena española a través de los trabajos de directores como Marsillach, Salvat, Narros, Miralles o Montanyès, y escenógrafos como Nieva, Puigserver o Iago Pericot, se hacía más evidente el conservadurismo formal del lenguaje escénico a través del cual se expresaron algunos de los autores de finales de los cincuenta. Este estancamiento estructural fue progresivamente identificado con una postura ideológica también conservadora, lo que hizo que en ciertos sectores teatrales, sobre todo en la segunda mitad de los sesenta, se comenzasen a buscar nuevos modelos de creación, algunos de ellos consolidados en el extranjero. Desde la perspectiva de la innovación formal, *English spoken*, ya en 1968, no aportaba nada nuevo al proceso de renovación de la escena española. Como señalaba Monleón [set. 1968, 5]:

Lo cierto es que *La camisa* fue una obra que nos bastó a muchos. Y que *English spoken*, que es quizá mejor, y que ha sido dirigida por Alberto González Vergel con la misma pasión y convencimiento, e interpretada por un grupo de jóvenes actores —en su mayoría muy estimables— que creían totalmente en la obra, nos ha producido un sentimiento de «desfase», de distancia respecto a la apertura ideológico formal del buen teatro de otros lugares.

Efectivamente, a medida que transcurrían los años sesenta la sensación de rechazo al paradigma del realismo social se fue generalizando, tanto en literatura como en teatro o cine. El fenómeno, encuadrado dentro de la evolución general de la sociedad occidental, encontraba diferentes explicaciones: por un lado, la frustración de aquellos que habían concebido el arte como un arma de transformación social que no parecía funcionar; por otro, una vez abandonados los principios elementales de un arte docente que tenía como objetivo la educación del pueblo en la fe de una nueva sociedad que no llegaba, los creadores evolucionaron con urgencia hacia planteamientos formales más arriesgados que al menos pudiesen satisfacer a una minoría y conferir al artista una mayor libertad sobre el producto artístico. Català [jul. 1995, 77] apuntaba algunas claves generales que ayudan a entender este rápido desprestigio de unas fórmulas artísticas que se habían

presentado, tan solo algunos años antes, como la panacea revolucionaria del arte: «La fórmula realista semblava incapaç de comunicar coses noves als que seguien amatents l'actualitat literària. I en definitiva, que si el realisme era un ara, cal dir que no va servir per canviar la realitat i enderrocar la dictadura, ara més forta que mai. Esgotada la fórmula, era lògica la recerca de noves maneres de trobar sentit a la realitat». El investigador catalán destacaba el agotamiento de una poética que había errado su utópico sueño de crear un teatro popular para un nuevo público: «el pueblo». Cuando, a medida que avanzaban los años sesenta, se fue haciendo evidente el fracaso de esta utopía, el rechazo a la fórmula del realismo social fue general en los círculos más renovadores, ya que, al mismo tiempo que su poética iba siendo aceptado por el gran público, comenzaban a proliferar nuevos productos artísticos que pusieron de manifiesto la escasa capacidad de innovación formal en la evolución de la gramática del ilusionismo realista:

Tanmateix, hi ha una terrible paradoxa: l'any 1961 era quan el realisme començava a fer forat entre el públic, tot i estar envellit com a fórmula. Diversos autors comercials s'hi van apuntar a la moda, i també tot hom que començava. Entre la gent culta i els intel·lectuals, però, el realisme començava a caure en un descrèdit creixent, a partir de 1961, encara que sobreviurà agònicament uns quants anys. I per diversos motius: per la inflació d'obres, moltes de les quals eren dolentíssimes, però que omplien el mercat, cansant al públic; a més de la seva poca originalitat; en el cas del teatre, el fracàs en l'atracció d'un públic popular, mentre el burgès comença a demanar o bé el de sempre o bé productes a la moda a Europa.

No obstante, hubo casos excepcionales como el fenómeno de Antonio Buero Vallejo que, a la altura de los primeros años sesenta, ya había conseguido crearse un gran público de muy diversa extracción social y cuyo interés supo mantener a lo largo de estos años por medio de obras que —en su mayoría sin separarse básicamente de los principios fundamentales del realismo ilusionista— supieron llevar a la escena de forma novedosa polémicos temas profundamente enraizados en la sociedad española y, más en general, en la condición humana. Pero, salvando excepciones, el rechazo a la estética verista basada en la creación de la ilusión escénica de una realidad que reprodujese fielmente un ambiente o una sociedad fácilmente reconocible por el espectador había entrado en crisis entre las corrientes más renovadoras de la segunda mitad de los años sesenta.

La publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, o, cuatro años más tarde, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, junto a *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, o *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, anunciaban el agotamiento de un paradigma y la búsqueda de nuevos lenguajes. En poesía, igualmente, Barral y Castellet se convirtieron a tendencias subjetivistas de marcado carácter formalista. Paralelamente a la investigación sobre las posibilidades de los lenguajes escénicos en la búsqueda de la especificidad formal de las artes teatrales, el movimiento denominado Nuevo Cine Español hacía lo propio en lo que respecta al arte

cinematográfico. *Viridiana*, de Luis Buñuel, en 1960, y, sobre todo, *Nunca pasa nada*, de Juan Antonio Bardem, en 1962, fueron los comienzos de nuevas corrientes. Poetas y novelistas investigaban igualmente con modos de expresión diferentes y los autores dramáticos creaban en la segunda mitad de los años sesenta el denominado Nuevo Teatro español [Wellwarth, 1970; Miralles, 1977; Pörtl (coord.), 1986].⁹ Català [jul. 1995, 82], resumía en los siguientes términos la evolución hacia posturas formalistas: «Després de la fe en el real vindrà la fe en el llenguatge, que és la gran arma de la transformació encara més radical». A su vez, la introducción de corrientes críticas que exigían un concepto más evolucionado de arte comprometido y el rechazo a las posturas populistas carentes de un planteamiento formal explícito respaldaron la innovación formal en la creación artística, devolviendo a la forma un lugar central frente a los movimientos realistas de los años cuarenta y cincuenta centrados en enfoques *contenidistas*. En 1968, *Primer Acto* [«Coloquio sobre el naturalismo...», set. 1968] organizó un debate en torno a las diferentes formas de teatro realista y el futuro del teatro español. Pronto se puso de manifiesto el camino recorrido desde los primeros años sesenta. El discurso formal ocupaba ya un puesto principal en el debate teatral de la época: «Por lo pronto, nos hemos pasado una hora hablando de formas teatrales sin caer en la falsa disyuntiva de otras épocas, en las que disociábamos el sentido del compromiso ético de la idea de investigación formal, y dejábamos esta última para los “estetas”, para los evasionistas» [20].¹⁰

Al mismo tiempo que la teoría teatral brechtiana y las corrientes escénicas

⁹ Sobre el Nuevo Teatro Español puede consultarse, aparte de las historias del teatro ya citadas, el primer estudio que aludió a esta nueva corriente de la literatura dramática española, Wellwarth [1970], de importancia histórica por la función catalizadora que ejerció. A otro nivel analítico y desde una interesante perspectiva interna, destacan los ensayos de Miralles [1974, 1977], así como el conjunto de entrevistas que recoge Pörtl [1986]. Para un análisis general y la suerte teatral posterior de esta generación en los escenarios españoles véase Vilches [1998].

¹⁰ En esta línea, aludía Sanz Villanueva [1991, 42, 43] a los estrechos márgenes de los lenguajes del realismo social para dar cuenta de la evolución de una sociedad hacia nuevos códigos artísticos que alcanzasen una expresión más compleja y rica del hombre y su medio social en una España —vale decir: Europa— atravesada por las fuertes tensiones e inquietudes que caracterizaron los años sesenta:

El abuso de la literatura obrerista y antiburguesa y su pretendido exclusivismo estético condujeron, a lo largo de los años sesenta, a un generalizado descrédito. Solamente una amplia coincidencia de factores pudo conseguir que en pocos años se pasara de la «escuela de “la berza” a la del sándalo» [...] pues unas relaciones sociales bastante complejas (las correspondientes a un país en proceso de desarrollo, con profundas tensiones y en un marco político autoritario) no podían atestigüarse mediante criterios simplificadores (el bondadoso obrero frente al desalmado burgués). Se comprendió que sobre la persona no actúan únicamente determinantes socioeconómicos.

expresionistas de tono ritual llamaban la atención de los creadores sobre las posibilidades de comunicación que ofrecían los diferentes sistemas semióticos del teatro, concibiendo la creación escénica como un lenguaje específico distinto del literario,¹¹ surgió un nuevo aproximamiento a la realidad como reacción a unas décadas de posguerra caracterizadas por los planteamientos trascendentalistas y didácticos, respuesta a la conciencia de crisis y el compromiso social extendido durante estos años. Como reacción al existencialismo sartriano, al neomarxismo de los años sesenta, al movimiento humanista y solidario extendido por el mundo occidental, se fue gestando una actitud más lúdica, desenfadada y gratuita ante la realidad y la creación artística, producto, a su vez, de un nuevo momento social. En este sentido, la famosa apología con la que Brecht abría su *Kleines Organon für das Theater* —libro de cabecera entre los grupos de la época—, presentando el teatro, en primer lugar, como un medio de diversión que debía adecuarse a las nuevas condiciones de la sociedad del siglo XX, hizo fortuna a finales de los años sesenta como medio de luchar contra una escena excesivamente cargada de moralismos edificantes.

El auge de los géneros menores de ascendencia farsesca, como los pasos, entremeses, sainetes o esperpentos, así como la instrumentalización de códigos de amplio arraigo popular como la revista, el cabaret, el circo o el mimo, fueron una muestra clara de la reivindicación del teatro como un espectáculo de diversión, al que había que devolver la capacidad de entretener a grandes públicos. La extensión desde los primeros años setenta del teatro de calle, la concepción de la escena como un carnaval o una fiesta colectiva en la que el público debía participar ayudó a la consolidación de una nueva consideración del lugar que debía ocupar el teatro en la sociedad. En este sentido, señalaba Ynduráin [dic. 1987, 4], con motivo de la ruptura con la poética del realismo social, la progresiva debilidad del régimen franquista como un argumento más en favor de una actitud más distendida y lúdica:

Esta ruptura responde, sin duda, al rechazo del trascendentalismo elemental y primario que las obras realistas ofrecen. Esto es, entre otros motivos, así porque es indudable que hacia el año 70 el enemigo ha sido ya vencido, aunque todavía se mantengan las apariencias, lo que da lugar a unas actitudes menos crispadas, a la burla, la sátira y el gusto por los valores que se contraponen a ese orden superado: el sensorialismo y el ejercicio de la libertad. Es ahora cuando su produce la sorpresa de *Castañuela 70*, el año en que se editan los *Nueve novísimos*, de Castellet, etc.

¹¹ A este respecto, no deja de ser interesante la atención que los nuevos sistemas teatrales despertaron en uno de los padres del formalismo de los años sesenta, Todorov [1971, 213], quien dedicó un estudio al teatro de la crueldad de Antonin Artaud, y su principal obra teórica, *Le théâtre et son double*, cuyas reflexiones resumía con un aserto no por obvio menos interesante: «il faut considérer le théâtre comme un langage».

Desde las filas realistas, la respuesta de algunos de los protagonistas de dicha generación no se hizo esperar, defendiéndose de las acusaciones que les llegaban desde las nuevas corrientes y desde los sectores teatrales más rupturistas. Así, Rodríguez Méndez [set. 1968] no dejó de acusar de extranjerizante a todos aquellos que presentaban influencias de dramaturgias originadas en el extranjero y que, en su opinión, se refugiaban en complejos problemas formales para no afrontar la realidad social reflejada en las obras de su generación:

Y el cebo lo ofrecieron los autores balcánicos del absurdo, los experimentadores de técnicas, los tecnócratas atentos exclusivamente a los problemas de expresión formal, que es lo que hoy impera en nuestro país de manos precisamente de esa juventud-pep que se deja engañar con el cebo progresoide que tanto le apetece [31].

Casi 30 años después, la visión del autor de *Los inocentes de la Moncloa* [«Taula rodonda...», jul. 1995, 21] con respecto a la recepción del teatro realista no podía ser más pesimista y determinante, denunciando el rechazo con el que dicha generación había tropezado desde sus inicios por parte de una crítica interesada en demostrar la inviabilidad de su dramaturgia, argumentando lo atrasado de sus lenguajes teatrales con respecto a las últimas corrientes escénicas:

Pero el golpe a la generación realista y al realismo en general fue certero y concluyente. Los males de la censura no eran nada ante esa terrible y estúpida palabra *demodé*. [...] Reconozco que hemos sido desbordados, desalojados pero he de decir con voz alta y clara una cosa: nos quisieron destruir desde un principio. Nos han desalojado, nos han arrinconado, nos han marginado.

Ladra [nov.-dic. 1968], en un tono algo menos tolerante que en 1964, publicaba un análisis —bajo el significativo título de «Tres obras y una utopía»— de la estética realista que había caracterizado las últimas puestas en escena de algunos de los más importantes autores españoles, *Noviembre y un poco de hierba*, de Antonio Gala, en 1966, y *El tragaluz*, de Buero Vallejo, e *English spoken*, de Olmo, dos años más tarde. La gramática escénica de estas obras, especialmente de las dos últimas, se centraba en la creación de un entorno social de forma verista, que el crítico, a raíz del estreno de la pieza de Olmo, censuraba:

Todos los elementos de la representación se centran en la «reconstrucción» de ese entorno. Por un lado, el decorado «muy humanizado», con mucho tiempo encima. Por otro, fundamental, el lenguaje del texto, subsidiario de la puesta en escena. Por último, la dirección de actores. Es total la homogeneidad del espectáculo. Autor y director proceden aquí a una experiencia semejante a la que llevan a cabo los investigadores de *El tragaluz*, sólo que esta vez no a través del tiempo, sino del espacio. La plazuela cobra vida, reconocemos tipos, indumentaria, expresiones verbales [47].

El crítico de *Primer Acto* concluía denunciando las limitaciones de este tipo de realismo por su presentación de mundos cerrados donde no era posible captar la realidad en su movimiento dialéctico, calificando este realismo como naturalista. El carácter natural de los personajes y los mundos de estas obras eran opuestos a la concepción dialéctica de la historia como una realidad modificable que había difundido la teoría brechtiana apoyada en una ideológica marxista que se extendía con fuerza en los años sesenta. Esta es la falacia que apuntaba Ladra acerca de la dramaturgia naturalista, y, de ahí, deducía la necesidad de ampliar el concepto de realismo de modo que este no correspondiese exclusivamente al naturalismo, sino que ofreciese la posibilidad de incluir estéticas más evolucionadas que presentasen una imagen compleja y dinámica de la realidad:

Pasando por alto momentáneamente esta cuestión de estilos, el realismo como concepto, debería evolucionar desde un significado esencialmente estético a una caracterización definitivamente ética de la postura de una obra frente a la realidad. Una obra será realista en cuanto clarifique la realidad, no lo será en cuanto la encubra. Figurarán así dentro del realismo Thomas Mann y Balzac, desde luego, pero también Kafka o Beckett. Por lo tanto, circunscribiéndonos al tema de nuestro teatro, si estilísticamente no podríamos referirnos en ningún caso a una generación, si podemos hacerlo desde este nuevo punto de vista [38].

La limitación fundamental de la denominada Generación Realista, en opinión del autor, era la relación unívoca entre ética y estética, sin aceptar que a una determinada ética pudiesen corresponderles diversas expresiones estéticas, como sería el caso del realismo entendido como aproximación a la realidad más que como forma artística. Definiendo esta corriente en un sentido amplio a partir de la relación que el artista establece entre su obra y la realidad, el realismo quedaba definido como una corriente formalmente proteica que había sido expresada a través de diferentes lenguajes que se habían ido sucediendo a lo largo de la historia. Salvat [1966, 1990] presentaba una línea de evolución del arte realista que arrancaba con Balzac, continuaba, ya en teatro, con el naturalismo de Zola y Antoine, evolucionaba a través del realismo impresionista de Chéjov y Stanislavski, y alcanzaba su estadio máximo de desarrollo con el realismo épico de Piscator y Brecht. Dentro de este panorama, la *pièce-bien-faite* supondría una desviación del realismo naturalista, que había ejercido una fuerte influencia en la obra de importantes autores españoles como Buero Vallejo, Olmo o Gala. En una de las últimas aportaciones relativas al tema del teatro realista español [*Drama i realisme*, jul. 1995], se adoptaba esta concepción dinámica y compleja, que, debido a su misma heterogeneidad formal —reflejo de la cambiante percepción que se ha tenido de la realidad a lo largo de la historia—, llegaba a complicar enormemente la tarea de su delimitación frente a otras manifestaciones estéticas:

Al llarg d'aquest periple que arriba fins als nostres dies, les actituds realistes i naturalistes, havent de donar resposta als nous interrogants existencials, van recórrer a tot un seguit de procediments expressius (simbolisme, expressionisme, esperpent, absurd, epicitat, etc.) que

A la altura de 1968, cuando la estética del realismo fotográfico ya había dejado de ser definitivamente el motor de renovación del teatro en España, Ladra llegaba a la misma concepción de realismo que la defendida por Sastre, Salvat o Juan Antonio Hormigón,¹² a saber, la necesidad de entender el discurso realista como una ética, o compromiso del artista con la realidad, que pudiera ser expresada a través de una diversidad de formas, «com a categoria del significat abans que com a categoria del signe, premisa que ha de servir per invalidar qualsevol aproximació al fenomen des del restringit criteri dels trets estilístics» [*Drama i realisme*, jul. 1995, 8]. De esta suerte, si el realismo no podía ser reducido a una definición formal, quedaba abierto a una multiplicidad de lenguajes que tenían en común únicamente el acuerdo tácito por parte de autor y espectador de concebir la obra como un reflejo imaginario válido para conocer la realidad. Según explicaba Sastre [1965], la diversidad de dramaturgias realistas es muy amplia, ya que las convenciones culturales en las que se apoyan admitían muy diferentes realizaciones:

el concepto de realismo será distinto según las concepciones del mundo y dependerá también del concepto que tengamos de la operación artística. Así, la obra que para unos es «realista» para otros no lo es. Observado liberalmente el panorama, puede hablarse de «formas del realismo» en un sentido histórico: la obra que hoy es realista, mañana puede dejar de serlo; y también en el sentido de que son observables distintos grados de realismo, según la aproximación de la obra a los niveles profundos del desarrollo de lo real tanto en cuanto al sentido histórico como en el orden existencial [75].

Francisco Nieva se convirtió en uno de los más decididos defensores de una radical superación de la vieja concepción de la mimesis realista como proceso eficaz para la

¹² Hormigón [mayo-jun. 1971, 70] abogó también por una concepción amplia del realismo, entendido como una variedad de estilos o técnicas que habían ido surgiendo a lo largo de la historia como respuesta del hombre a las diferentes situaciones sociales y que, sin perder su peculiaridad formal, respondían a una misma opción ética:

Podemos definir como realista toda semántica o lenguaje escénico que produce significados realistas veraces, es decir, que hace referencia a la realidad y proporciona un «determinado» conocimiento de la realidad. Esta semántica o dramaturgia queda definida por su estructura (dependiente de la teoría estético-ideológica de base), su técnica (metodología) y su práctica, lo que da lugar a la aparición de diferentes «estilos» o estilísticas realistas. El naturalismo, el realismo psicológico, la epicidad dialéctica, la biomecánica y el esperpentismo son otras tantas estilísticas realistas, justamente porque sus lenguajes son distintos, aunque todas ellas produzcan significados (pensamientos) realistas, en tanto proporcionan conocimiento (lo que presupone veracidad), conservando cada una de ellas su propia tendencia y tipicidad.

creación artística. Ya a mediados de los años sesenta, reivindicaba una nueva consideración del teatro y de la puesta en escena que partiese de planteamientos formales menos constreñidos por una excesiva voluntad ideológica o temática. Tras un viaje de cinco meses por los principales foros teatrales de Europa, regresó constatando los exigentes enfoques estéticos desarrollados por directores y escenógrafos. El camino para iniciar una verdadera renovación escénica por las vías del formalismo parecía evidente: «El estilo como conciencia. No importa tanto lo que se haga sino la forma de hacerlo» [Nieva, 1976, 49]. La superación del estadio de pobreza que demostraban los planteamientos formales en torno a la creación teatral constituía un requisito imprescindible para comenzar a proponer nuevos lenguajes escénicos, expresión de otras dramaturgias que reclamaban, a su vez, códigos diferentes de comunicación más atractivos y eficaces para los nuevos públicos. Nieva, a lo largo de sus estancias por los escenarios europeos, descubrió la escena como un «magnífico terreno de experimentación estética» que definía un estilo teatral ecléctico, libre de cánones, al servicio de la más creativa imaginación artística y dispuesto a una generosa aceptación de elementos escénicos de allí de donde conviniese: «Ese estilo lo forma la voluntad de comunicar por medio del divertimento, del fasto, de la simulación del surrealismo, de la abstracción y de tantas cosas más» [50]. A menudo, se cruzaban en un mismo montaje lenguajes escénicos y líneas dramáticas diversas que quedaban unidas por un punto de partida común, el deseo de libertad y experimentación formal alejada de las restricciones de la mimesis realista: «Toda la fuerza del teatro europeo más reciente reside, sin duda, en la emancipación del realismo» [50]. La aceptación de cualquier lenguaje teatral como un sistema artificial de convenciones, junto con el progresivo reconocimiento de la realidad como un fenómeno complejo, no reducible a aquello que se percibía a través de los sentidos, abrió definitivamente el discurso formal de la creación escénica a una amplia gama de opciones estéticas que proponían nuevos abordajes a ese insondable misterio denominado «realidad»:

Por otra parte, ¿llegaremos a ponernos de acuerdo verdaderamente sobre lo que es el realismo? Toda emoción humana es real y el modo de expresarla lo más exactamente posible —es decir, aproximándose cuando se pueda a su realidad— es una cuestión de sistema, de escritura, etc. [50].

Como ocurrió con la creación plástica, los caminos formales que ofreció el discurso teatral realista ante la demanda de nuevas propuestas teatrales, de un acercamiento consciente y formal a cada uno de los elementos que constituía la construcción escénica y de una renovación del teatro que fuera más allá de la integración de temas sociales configuraron una amplia gama de opciones estéticas. En términos generales, todas ellas coincidieron en la provocación del extrañamiento en el espectador a través de nuevas sensaciones que iluminasen perspectivas diferentes sobre la realidad. La escena potenció el poder de la sugerencia, la creación de impresiones sensoriales y la comunicación

sensitiva con el espectador. El teatro de proyección semiótica, centrado en la atribución de significados a cada elemento escénico, se conjugó con la comunicación fenomenológica por medio de impresiones cromáticas, cinéticas, táctiles, auditivas u olfativas que despertasen emociones diversas en el espectador. La escena dejaba de ser únicamente un transmisor de contenidos sociales, ideológicos o morales, para convertirse también en un conjunto de signos que reclamaban su materialidad, su estado en proceso de realización y el disfrute sensorial de la forma. Volviendo a la vieja concepción horaciana del arte como simbiosis entre dos polos, utilidad y placer, el teatro, después de varios siglos en el que su valoración se había volcado sobre el primero de ellos, exigía el desarrollo del segundo. Si la utilidad del arte implicaba su disolución en un mensaje social o ideológico, el deleite estético reivindicaba la presencia material de sus componentes justificada en sí misma:

Usefulness implies the image's transitivity, its sing-ness, or convertibility into social, moral, or educational energy; delight implies its «corporability» and the immediate absorption of the image by the senses. So the sing/image is a Janus-faced thing: it wants to be something, a thing in itself, a site of beauty [States, 1985, 10].

Por medio del extrañamiento y la distanciación, el teatro brechtiano acertó a armonizar la potenciación del sentido referencial de la escena a través del cual se construía la fábula con la comunicación sensorial mediante el cuerpo del actor, los objetos y los figurines. La escena ritual, dando un paso más allá en este proceso, se centró en la creación de un mundo propio, exclusivamente escénico, poblado de impresiones y emociones, alejadas cada vez más del pensamiento racional. Si la teoría brechtiana apuntaba a una suerte de realismo formalista, el rito, como modelo de creación teatral, suponía la negación radical de la mimesis en defensa de la construcción de un mundo autónomo. Desde las primeras enunciaciones de Artaud,¹³ la escena fue

¹³ La función del teatro, en palabras de Artaud [1964, 181], sería devolver al individuo su imagen primigenia y esencial antes de que hiciese aparición su castrante individualidad, reflejar las raíces auténticas del hombre, latentes en sus mitos: «Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver».

En enero de 1968 *Primer Acto* (núm. 92) se publicaba una antología de textos del libro de Artaud, *El teatro y su doble*, seleccionados y traducidos por Ángel Fernández-Santos, aunque ya con motivo de la visita del Living Theater a España, Renzo Casali [1967], uno de los principales impulsores del nuevo teatro desde la teoría y la práctica, publicó una interpretación de las teorías de Artaud y el Living Theater en relación a la situación social y política del mundo occidental. En este mismo número (91) se publicaba un texto del grupo estadounidense y la influencia de Artaud en su teatro. En agosto de 1968, *Primer Acto* dedicó su número 99 a este grupo, donde se incluía un estudio de Judith Malina sobre su montaje de *La prisión*, de Kenneth Brown. En abril de 1968, publicaba una selección de textos de Grotowski suministrados por el

reivindicada como un espacio privilegiado de autenticidad que no solo debía rechazar la imitación de la realidad, sino que tenía que superarla en la expresión de la condición esencial y última del hombre. De esta suerte, la «re-presentación» teatral tuvo que convivir con la «presentación» escénica. Objetos y actores ya no se limitaban a «representar» una realidad externa, sino que se «presentaban» ellos mismos, reclamando la condición material del signo teatral. El eje espaciotemporal de la obra teatral dejó de imitar el modelo semántico del mundo objetivo, para adoptar una proyección mítica. El tiempo abandonó la linealidad de la historia y se acercó a la circularidad del tiempo ritual. Asimismo, el espacio se convirtió en un lugar cerrado, sagrado, en el que se desarrollaba la acción teatral/ceremonial, adquiriendo una dimensión mágica. De esta suerte, el decorado dejó de tener una funcionalidad puramente ilustrativa o referencial para concebirse como una disposición espacial que, lejos de imitar o referirse a otro espacio real, reivindicaba su condición de lugar exclusivo de la «(re)presentación» teatral.¹⁴ El escenógrafo francés Bablet [1956, 163, 164] se refería al enfrentamiento entre dos modos de representación para explicar la evolución del teatro ilusionista de ascendencia mimética a la escena contemporánea:

l'un est le prolongement d'une formule qui nous paraît périmée, en ce sens qu'elle n'est qu'une adaptation à nos goûts du décor illusionniste; c'est le mode que les Américains qualifient de «représentationnel», qui fait du décor un instrument descriptif et lui confère un caractère illustratif. Ce décor, même stylisé, est un assemblage de signes plus ou moins confus: le matériel scénique (toiles peintes, chassis, etc...) est disposé dans la cage de la scène afin de représenter quelque chose d'autre que ce que ses éléments sont en eux-mêmes. D'est l'aboutissement du décor-truc, du faux-décor qui s'ajoute à la pièce. [...] Le second mode de représentation est le mode «présentationnel». Alors que la première convention créait une disjonction entre l'acteur et le décor, celle-ci rétablit leur union, le décor devenant essentiellement lieu scénique, lieu d'action dramatique, instrument de jeu. L'objet ou la forme

Centro Dramático Madrid I, escuela fundada ante las necesidades de formación e investigación sobre las nuevas corrientes. En este número (95) aparecía el conocido estudio de Serge Ouaknine sobre *El príncipe constante* y un análisis comparativo de Casali sobre Grotowski y Planchon.

¹⁴ Ya en 1922, con motivo de la Exposición Internacional de Teatro celebrada en Amsterdam, Gordon Craig, a la vista de los proyectos de arquitectura teatral exhibidos, anotaba en el margen de su programa de mano la necesidad de sustituir la concepción de la decoración teatral, de carácter más descriptivo, por la de un diseño espacial que abarcara toda la sala teatral y que ofreciese la posibilidad de ser reestructurado para cada tipo de teatro:

Una necesidad me parece desprenderse de todo lo visto: el teatro debe ser un espacio vacío entre un techo, un suelo y unas paredes: en el interior de este espacio debe construirse para cada nuevo tipo de obra teatral un nuevo escenario y un nuevo espacio para el público. Así descubriríamos nuevos teatros, ya que cada distinto tipo de drama exige un tipo especial de lugar escénico. Nuestro error en el pasado ha sido el querer almacenar vino viejo en odres nuevos y vino nuevo en odres viejos [Roda, 6.3.1965]

placée sur la scène, forme qui peut être abstraite, agissent par eux-mêmes et non plus en tant que moyen de représentation illustratif.

Como hitos en la historia de la escena española dentro de estas grandes corrientes generales de superación del realismo ilusionista durante los años sesenta, pueden apuntarse, entre otros, el estreno de *Ronda de mort a Sinera*, de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu,¹⁵ en el Teatro Romea los días 1 y 2 de octubre de 1965, dentro del VIII Ciclo de Teatro Latino, con el que se culminaba la línea del realismo épico desarrollada en sus montajes anteriores sobre poemarios. Esta obra supuso un clamoroso éxito tanto de crítica como de público, hasta el punto de poder señalar su presentación como uno de los grandes eventos, no solo del teatro catalán contemporáneo, sino del español. En una línea estética totalmente diversa, pero igualmente como parte de la negación de la mimesis realista, hay que destacar la repercusión que alcanzaron las colaboraciones de Marsillach y Nieva en *Después de la caída* (1965), de Arthur Miller, el mítico *Marat-Sade* (1968), de Peter Weiss, con la participación de algunos miembros de grupos independientes como Cátaró o Bululú,¹⁶ o *Biografía* (1968), de Max Frisch. Este último constituyó una empresa consciente por llevar las posibilidades formales de la escena al extremo. La extensa nómina de personajes fue reducida a tres, siendo el resto sustituido por sugerentes maniqués, traídos del pasado del protagonista, que tan pronto aparecían en carras giratorias como en escenas filmadas. El director descubrió la posibilidad de realizar un montaje no solo lleno de imaginación sino que escapase a los constreñimientos de la creación escénica como mimesis del mundo real: «El caso es que

¹⁵ La publicación de esta obra, tomando el ejemplo brechtiano de los *Modell* [Salvat y Espriu, 1974], con el subtítulo de «Espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Salvador Espriu» es significativa de la nueva concepción del teatro como un lenguaje esencialmente espectacular: «el teatro no es sólo un género literario, sino también un fenómeno público, un espectáculo, con unas leyes estéticas claras e independientes de las del género literario propiamente dicho» [Salvat, 1974, 12].

¹⁶ A raíz del estreno de *Marat-Sade* en el Teatro Español de Madrid los días 2,3 y 4 de octubre de 1968, inaugurando el ciclo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, y su posterior traslado al Poliorama de Barcelona, Enrique Llovet publicó en *Informaciones* (18.10.1968) la siguiente crítica:

Espero que ya nada, nada en nuestro teatro, pueda volver a ser como antes del estreno de *Marat-Sade*. Espero que nadie vuelva a dirigir como antes de esta dirección de Adolfo Marsillach. Espero que los actores comprendan que ya no pueden volver a actuar como antes de que Prada, Soriano, Vergano, Irazo y sus compañeros hiciesen lo que han hecho. Espero que nadie vuelva a pensar en ese realismo —costumbrismo de nuestros pecados— liquidado en el mundo entero hace años y enterrado en el Español de Madrid y el Poliorama de Barcelona por obra y gracia de Peter Weiss [Pérez de Olaguer, 1972, 11].

de momento he decidido abandonar el camino del realismo» [Marsillach, Nieva, feb. 1969].¹⁷

A partir de una amplia concepción de realismo, aprehensible más como postura filosófica que artística, este movimiento dejaba de corresponder, pues, a una determinada estética o lenguaje teatral para abrirse a una pluralidad de opciones formales que definían la escena europea más renovadora de estos años, y en la que el panorama teatral español no constituía una excepción. Con la aceptación de la artificiosidad del propio lenguaje realista, presentado a menudo como transparente y neutro, el argumento del rechazo a los lenguajes convencionales, esgrimido a menudo por los defensores del realismo mimético, dejó de ser un argumento válido, porque tan convencional era un lenguaje expresionista como naturalista, en palabras de Nieva [1967, 52]: «Todo sistema de comunicación debemos aceptarlo como una convención. [...] ¿Cómo se puede decir, en términos de arte, que una convención es más convencional que otra?». La naturaleza artificiosa de cualquier código los situaba en un mismo nivel formal a los ojos de los creadores del teatro, que se veían ahora con la posibilidad de utilizar libremente unos u otros con el objetivo de enriquecer la comunicación con el espectador a través de sensaciones, emociones o sugerencias desconocidas en el teatro ilusionista. A la luz de esta corriente formalista, el realismo adquiría una consideración diferente de la que había dominado durante los años cincuenta y primeros años sesenta:

Llegados a este punto hemos de convenir en que sólo llamamos realismo a la fijación excesiva de ciertas normas necesariamente convencionales, y que el ensayo o la puesta en práctica de cualquier nueva forma de expresión siempre aparecerá erróneamente como fantástica. ¿Quiere esto decir que no exista lo fantástico? Ciertamente no. Lo fantástico existe como género —a mi entender, un género menor— y se puede muy bien definir como evasión a la busca de ideas, que es todo lo contrario del trabajo que nos tomamos en expresarlas [Nieva, 1967, 52].

¹⁷ El director declaró su intención de ir simplemente más allá, de demostrar que en teatro siempre era posible expresar algo por medio de una forma nueva: «Todo es posible, en principio. Justamente ahí está uno de los atractivos más incitantes del teatro. [...] A mí lo que me gusta es buscar». Él mismo reconoció haber escogido esta obra por la brillante idea que tuvo para montarla: «*Biografía* tiene una concepción de montaje fenomenal. Tan fenomenal que por poco se carga a la obra».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- BABLET, Denis, «Documentation et travail du décorateur», en Jacquot y Veinstein [1956, 161-175].
- BERENGUER, Àngel, «El teatro hasta 1936», en J. M. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 201-252.
- BERGAMÍN, José, «La Compañía Pitóeff en Madrid. Tres espectáculos distintos y una sola representación», *La Gaceta Literaria*, 4 (15.2.1927), p. 5.
- BRAUNECK, Manfred, *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1988.
- , *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1993.
- CASALI, Renzo, «Antonin Artaud, Living Theatre y neo-capitalismo», *Primer Acto*, 91 (1967), pp. 51 - 57.
- CATALÀ, Guillem, «Dialèctica de les temptatives de realisme a Espanya (1949-1965)», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), pp. 47-85.
- CAUDET ROCA, Francisco (entr.), *Crònica de una marginación*, Madrid, Ediciones La Torre, 1984.
- «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 20-29.
- CUESTA, Paloma, *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988 (tesis doctoral).
- DOUGHERTY, Dru y Maria Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- y — (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabapress, S.A., 1992.
- Drama i realisme*, *Assaig de Teatre*, 2-3, (jul. 1995).
- FLOECK, Wilfried (ed.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen, Francke, 1990.
- JACQUOT, Jean y André VEINSTEIN (coords), *La mise en scène des oeuvres du passé*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.
- JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso, *Teatro ritual andaluz* (ed. de Francisco Díaz Velázquez), Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1996.
- LADRA, David, «Tres obras y una utopía», *Primer Acto*, 100-101 (nov.-dic. 1968), pp. 36- 50.
- MARSILLACH, Adolfo y Francisco NIEVA, «Marsillach, otra vez la *Biografía*», *Yorick*, 31 (feb. 1969), p. 45.
- MIGNON, Paul, *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *Le théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1986.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo teatro español: Una alternativa cultural social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MONLEÓN, José, «El precio de los sueños, de Carlos Muñiz», *Primer Acto*, 74 (1966), pp. 49-50.
- , «68-69: comienzo de temporada», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 4-7.

- MUÑIZ, Carlos, «Nota preliminar», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 16-17.
- , «El teatro de Dürrenmatt», *Cuadernos para el Diálogo*, 5-6 (feb.-mar. 1964), pp. 44-45.
- NIEVA, Francisco, «Un nuevo sentido de la puesta en escena», *Primer Acto*, 88 (1967), p. 48-52.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, *Adolfo Marsillach*, Barcelona, Dopesa, 1972.
- PÖRTL, Klaus (coord.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- RIESGO-DEMANGE, Begoña, *Le théâtre espagnol en quete d'une modernité: la scène madrilene entre 1915 et 1930*, Paris, Université de Paris IV/La Sorbonne, 1993.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, «Dramaturgos extranjeros contemporáneos. Jean Cocteau», *ABC* (13.12.1928), p. 13.
- RODA, Frederic, «Una nueva arquitectura teatral III», *Destino* (6.3.1965).
- RODRÍGUEZ LEÓN, Antonio, «Al borde de un estreno», *El Sol* (4.2.1930), p. 4.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «La tradición burguesa frente al realismo», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 30-31.
- SALVAT, Ricard, *El teatre contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1966-(2 vols), *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Edicions 62, 1971.
- , *Escrits per al teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- y Salvador ESPRIU, *Ronda de mort a Sinera. Espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Salvador Espriu*, Madrid, Alianza, 1974.
- SASTRE, Alfonso, «Problemas dentro y fuera del Tintero», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 3-4.
- , *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- y José María de QUINTO, «Declaración del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)», *Primer Acto*, 16 (set.-oct. 1960), p. 45.
- «Semblança d'una generació: Drama i realisme a Espanya (1945-1965)», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), 191 pp.
- STATES, Bert O., *Great reckonings in little rooms*, Berkeley, University Press, 1985.
- «Taula redonda. Semblança d'una generació», *Assaig de Teatre*, 2-3 (jul. 1995), pp. 17-27.
- TODOROV, Tzvetan, «L'art selon Artaud», en *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Construcción y sentido del teatro de Carlos Muñiz», *Anuario de Estudios Filológicos*, 9 (1986), pp. 295 - 316.
- «Varias cuestiones serias a propósito de la obra de Gala», *Primer Acto*, 94 (mar. 1968), pp. 11-13.
- VILCHES, María Francisca, «La generación simbolista en el teatro español contemporáneo», *Estreno* (1998) (en prensa).
- y Dru DOUGHERTY (coords. y eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación García Lorca, 1996.
- y —, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- WELLWARTH, George, *The New Wave Spanish Drama*, New York, University Press, 1970.
- YNDURÁIN, Domingo, «El teatro y la realidad», *Ínsula*, 493 (dic. 1987), pp. 1, 4.
- ZELLER, Loren L., «La evolución técnica y temática en el teatro de Carlos Muñiz», *Estreno*, 2, 2 (1976), pp. 41-49.